

Mantegnas «Mutter der Tugenden» In memoriam Pater Leonard E. Boyle O.P.

Fehl, Philipp

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 50, 2000,
S.175-194



J. Cramer Verlag, Braunschweig

Mantegnas «Mutter der Tugenden»

In memoriam Pater Leonard E. Boyle O.P.

von **Philipp Fehl** †, Illinois/USA*

Nachruf

Auf Wunsch von Herrn Fehl wiederhole ich den Nachruf auf Pater L. Boyle, den ich vor seinem Vortrag, der nachfolgend zum Abdruck kommt, gesprochen hatte. Er kann nur ganz persönlich ausfallen, denn mich verband und verbindet mit beiden das schönste Verhältnis, das es geben kann, ein Gefühl, gemischt aus Hochachtung und warmherziger Zugetanheit.

Pater Leonard Boyle – es gibt nicht viele ernst zu nehmende Geisteswissenschaftler mit historischen Interessen für die er als Präfekt der Vaticana nicht wichtig war. Als solchen lernte ich ihn während meiner Arbeit an Handschriften kennen. An einem glutheißen Sommertag wagte ich, den prefetto aufzusuchen; ein schwächlicher Mann mit großen, fragenden Augen blickte mich an; ich stellte mich vor, überreichte ihm mein letztes Buch und fragte bescheiden, ob es wohl möglich sei, angesichts meiner beschränkten Zeit auch nachmittags in der Bibliothek zu arbeiten. „Well, if you can stand the heat, we can stand your presence“, und schon stand der Vermerk auf meiner tessera. Wenig später vermochte ich partout nicht die Kopfzeile einer Handschrift zu entziffern, und doch war sie wichtig, weil sie einen Namen zu enthalten schien. Ich ging hilfesuchend zu Father Boyle, dem berühmten Paläographen: „Come on, let's go to the blue light“, und schon las er flüssig die fragliche Passage vor. Und als ich eines Tages eine der für gewöhnlich unzugänglichen terenzischen Bilderhandschriften brauchte, gab er sofort Order: „But don't kiss the girls on the pictures – the parchment won't stand it“. So war er, immer hilfsbereit, fast bis zuletzt immer zu einem Scherz aufgelegt, er, der Mönch war und Gelehrter, an der Spitze der berühmtesten Bibliothek der Welt und zugleich ein bescheidenfroher, immer hilfreicher Mitforscher, ein berühmter Professor und immer ratwissender Seelsorger zugleich (u.a. der Beichtvater unserer Klassenkollegin M. O. Garrigues – was mag aus diesem liebenswerten Menschen geworden sein?) Ich war noch oft in seiner Vaticana, doch meist nur – ich gestehe es gern – um die Freude eines kurzen Schwatzes mit ihm zu genießen, dem ich ein Gefühl entgegenbrachte das mehr wert war als alles Forschen, nämlich hohe Achtung und warme Zugetanheit.

In perpetuum, pater dilecte, ave atque vale!

Gregor Maurach

* Prof.em. Dr.phil. Philipp P. Fehl † ·

Vor über drei Jahren hatte ich die Ehre und die Freude, an dieser Stelle Gedanken „Über das Lob in der Kunstgeschichte und sein Schicksal“ vorzutragen.¹ Wir sahen das Auf und Ab des Lobes in der Kunstgeschichte, von der Antike bis in die jüngste Gegenwart, in dem Streitgespräch zwischen Religion und Wissenschaft über den Wert des «Jüngsten Gerichts» von Michelangelo. Ohne Lob und Tadel ist es schwer, ein Gespräch über Werte in der Kunst zu führen, obwohl man vielfältig versucht hat und versucht, darum herum zu reden und Worte benützt, die von außen gesehen „value-free“ sind, ein häßlicher Ausdruck, ebenso häßlich wie „wertfrei“, das dem Englischen wohl zugrunde liegt, aber leicht beschwingter tönt; er soll wohl heißen „vorurteilsfrei.“ Das sagt man aber nicht gerne, weil dabei die Hoffnung aufklingt, daß hinter dem Vorurteil ein Urteilsanspruch steckt, ein Suchen nach Wahrheit, der man doch, im absoluten Sinn, näher kommen sollte, wenn das Vorurteil fällt, und nicht nur der Binsenwahrheit, die uns sagt, daß jede Zeit ihre Vorurteile habe, die man aus den Kunstwerken ablesen kann. Hat sich doch die Kunst selbst so oft die Aufgabe gestellt und glücklich gelöst, die Verlogenheiten und Verlegenheiten der verschiedensten Zeiten, in denen Künstler sie schufen, mit Hilfe der Vorstellungskraft zu überwinden und uns wahrlich Lobenswertes, in der Sprache des Lobes und auch des Tadels im Bilde richtig zu erfassen und durch ihre beschreibende, erklärende Darstellung uns der Wahrheit, wie bei der Enthüllung einer besseren Welt, näher zu bringen.²

Doch das Lob des Lobens in der Kunst, und damit auch mein schon deswegen prekärer Versuch, dieses Lob des Lobens selbst zu loben, hat seine Nachteile und birgt Gefahren, die nicht nur der Kunst und dem gesunden Menschenverstand, sondern sogar der Menschlichkeit selbst, wenn Lob und Tadel ins Extrem verfallen, tödlich sein können. Lob artet aus in Selbstlob. Statt einer Gabe des Dankes an die Kunst und die schöne Hoffnung, anderen Menschen, die wir schätzen, zu vermitteln was uns selbst bewegt – der Hoffnung, unser Glück, das ja teuer genug erkaufte ist, mit ihnen zu teilen – führt die Sprache des Lobes, wenn sie sich nicht ernstlich prüft, wenn sie nicht im besten Sinne des Wortes höflich ist, dem Kunstwerk gegenüber sowie dem Publikum gegenüber, das normalerweise dem Lichtbilder vortragenden Kunstsprecher in der Dunkelheit des Hörsaales ausgeliefert ist, zur Arroganz, zur *superbia*, wohl die schändlichste der Sünden des Kunsthistorikers, die sogar Künstler selbst gelegentlich zu verführen vermag. Aber auf das Lob verzichten, nur weil es Mißbrauch mit sich bringt wie alles Gute in der Welt, dürfen wir deswegen nicht. Wir verarmen, die Kunst verläßt uns und mit ihr unser Erkenntnisvermögen, wenn wir aus Gründen einer eisernen Objektivität dem Kunstwerke gegenüber unser Auge nur das

¹ *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft*, XLVIII (1997), S. 252-69.

² Philipp Fehl, „Kunstgeschichte und die Sehnsucht nach der hohen Kunst: Winckelmann, Fiorillo und Leopoldo Cicognara“ in *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Hrsg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen, 1997, S. 450-76; *idem*, „Drei Ebenen von Platons Höhle: Wiederbegegnung mit Edgar Winds Art and Anarchy“, in *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*. Hrsg. von Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung und John Michael Krois, Berlin, 1998, S. 135-77.



Abb. 1: Andrea Mantegna, *Sieg der Minerva über die Laster*. Paris, Louvre.

sehen lassen, was wir glauben, dokumentarisch und im Röntgenbilde oder in der jetzt so beliebten Sozialgeschichte nachweisen zu können.

Wo finde ich also die glückliche Aristotelische Mitte zwischen Überschwang und Vorsicht, wo finde ich das rechte Maß des Lobes, das uns die Kunst erhält und die Geschichte nicht verleugnet, ja mehr als das, die Geschichte verlebendigt und zur Wiederherstellung von Kunstwerken nützlich ist, die oft längst nicht mehr in der Sprache gehört werden, in der sie einst sprechend und strahlend geschaffen wurden und denen alte Urteile, oder neue, ja auch das Lob selbst, das verschiedentlich und mißverstehend sich über sie ausgegossen hatte und ausgießt, anhängen wie Firnis auf alten Bildern, der immer dunkler wird und sie schließlich, wie Rembrandts viel gepriesene »Nachtwache«, zu etwas anderem macht als sie waren und immer noch sein wollen.

Die beste Antwort, die ich geben kann – ich stelle mir solche Fragen bei Nacht – verdanke ich einem uns allen wohlvertrauten Bilde, Mantegnas »Sieg der Minerva über die Laster« das im Bilde selbst die Tugend lobt (Abb. 1).

Doch, wie kann ich dieses Bild; das, wie wir sehen, voller Inschriften ist, zum Sprechen bringen? Mit dem Lesen allein ist es nicht getan, es bedarf der Aufmerksamkeit, der Freude an der Darstellung im Bilde, des Glücks, des Lobes, der Entdeckung des Lobenswerten, ein Bild erstehen zu lassen, das uns mit seinem Leben anspricht.

Der große Lehrmeister der Kunst der Ekphrase, der Kunst Gemälde in einer Nachschöpfung im Worte zum Leben zu erwecken ist bekanntlich Philostratus der Ältere, der

Redner des dritten nachchristlichen Jahrhunderts, dessen Bilddarstellungen, die *imagines*, Künstlern und Kunstliebhabern der Renaissance und ihrer Nachfolge bis zur Erfindung einer strengen Kunstgeschichte und Archäologie, die Kunst der verlorenen Gemälde der Antike im Wort wiedererstehen ließ. Wir haben seiner in unserer Einleitung zu den Gedanken über das Lob in der Kunstgeschichte lobend und dankbar gedacht und wenden uns jetzt vertrauensvoll an ihn um Hilfe und Lehre.

Und siehe da, schon gesellt er sich gnädig zu uns in der Burg von Mantua, am Eingang zum sogenannten *studiolo* der Markgräfin Isabella d'Este Gonzaga, dem Prunkraum erlebener Gemälde, der der Zurückgezogenheit und geistig freien Beschaulichkeit Isabellas und ihrer Freunde dienen sollte.³ Zwei Bilder Mantegnas, der selbst, wie die Gräfin, die *Imagines* des Philostratus kannte und nutzte, schmücken diesen Raum.⁴ Philostratus ist, wie in seinem Buche, in Begleitung des aufgeweckten und höflichen, lernbegierigen, zehnjährigen Knaben,⁵ der, wie Philostratus selbst, nie älter wird, weil Philostratus ihn, wie endlich sich selbst, mit Hilfe der Phantasie, aus der Zeitenfolge der Geschichte aussteigend, in der Kunst seiner Rede zeitlos neu erschuf.

Philostratus spricht; nicht zu uns, aber zu seinem Knaben; wir dürfen zuhören und hie und da, wenn auch nur im Geiste, Fragen stellen, die uns helfen, seiner Rede und so auch dem Bilde, das er uns vorstellt, näher zu kommen:

Ach, welch schöner Raum, mein junger Freund! Wollen wir nicht näher treten? Er leuchtet nur so von schönen Farben, doch nicht die Farben allein sind es, die unser Herz erfrischen, sondern was sie vorstellen. Götter sehe ich und Menschen, Gärten und Haine, lachenden Sonnenschein und Abenddunkel und duftende Blumen, ja Stimmen tönen von den Wänden, und Gesang. Wohin willst Du zuerst Dich wenden?“

„Hierher, Philostratus,“ spricht der Knabe, hier, einander gegenüber, sind zwei Bilder (Abb. 1 und 2), eins links und eins rechts von der Fensterwand, vom selben Künstler sicherlich und auf einander abgestimmt und doch so anders, eines beschwerlich und doch kunstreich, das andere ein Bild der Freude, in der die Götter glücklich sind und die Musen tanzen. Doch was, oh Philostratus, geht hier vor? Vieles, das sehe ich schon, steht ja auf Bändern aufgeschrieben, das will auch lesen so gut ich kann. Vielleicht erklärt das Bild sich selbst und auch das andere auf dem ja nichts zu lesen steht.“

⁴ Zu Mantegna und Philostratus siehe Lightbown, *op. cit.*, S. 202, 266 n. 87. Zum Interesse an Philostratus an den Höfen von Ferrara und Mantua und der italienischen Übersetzung von Demetrius Moschus siehe M. R. Fehl, „Four *Imagines* in the translation prepared by Demetrius Moschus for Isabella d'Este,“ Appendix II to Michaela J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo*, Worms, 1985; Philipp Fehl, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Vienna, 1992, S. 82-84.

⁵ Vgl. Philostratus the Elder, *Imagines* (Loeb Classical Library), with an English translation by Arthur Fairbanks, Cambridge, Mass., and London, 1979, S. 6-7.

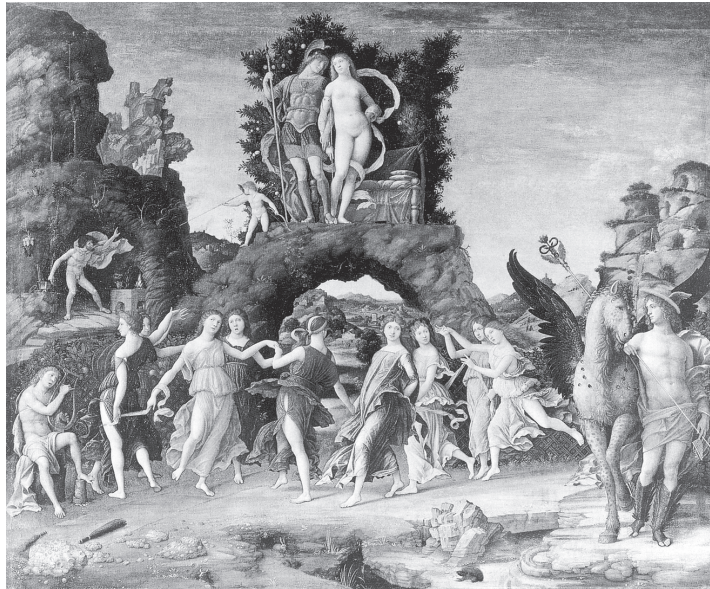


Abb. 2: Andrea Mantegna, *Parnassus*. Paris. Louvre.

„Ja, mein Sohn, lesen wollen wir es, doch Lesen ohne Sehen nützt uns nichts. Sieh doch den verödeten Garten, bewohnt von häßlichen Geistern aller Art, häßliche, doch schön gemalte Fratzen, die langsam jetzt und widerwillig aus dem Tümpel in des Gartens Mitte abziehen. Ich brauch der Schriften nicht um zu sehen, daß sie Laster sind, und verführerische noch dazu, wie diese falsche Venus, die auf dem Zentaurenrücken, hoch gehoben, langsam an uns vorüber zieht, ein durchsichtiges Tuch um ihre Lenden voller Kunst gewunden, und ihre Diener, die Eroten mit Flügeln wie Insekten, wie das schillert und wie verwirrt sind sie! Denn eben jetzt tritt Minerva in den Garten ein mit dröhnendem Fuße und die Laster müssen fliehen. Sieh, ihr Speer in ihrer Rechten ist gebrochen, mit ihm stieß sie das Tor auf, das ihr den Eintritt wehrte – wir sehen es nicht, es muß links vom Bild sein. Die Laster aber ziehen nach rechts, sich einen andern Platz suchend, an dem sie seßhaft werden können im dumpfen Nichtstun und schändlichem Zeitvertreib. Der Garten aber wird aufblühen unter Minervas edler, tätiger Herrschaft. Das alles siehst Du so gut wie ich, und hörst das Summen der fliegenden, fliehenden kleinen Geister und die dumpfe, mißvergnügte Klage der sich nicht bewegen wollenden Geister der Faulheit die den Tümpel, der einst eine schöne Quelle war, mit so viel Unwillen nun verlassen müssen und langsam, langsam abziehen. Und doch, obwohl ihm dieses Bild des Auszuges der Laster und der Befreiung des Gartens so schön gelang, will der Künstler, daß wir lesen, was er so mühsam in sein Bild hinein-

schrieb. Hier, rechts im Tümpel, sehen wir die Unwissenheit INIORANCIA. Ihr Name steht auf ihrer Krone und ist falsch buchstabiert. Es klingt wie ein faules Gähnen und entspricht ihr.⁶ Und die zwei Frauenzimmer die sie tragen sind INGRATITVDO und AVARICIA. OTIVM humpelt an uns vorbei und INERTIA ist ihr zugesellt und zieht sie fort.⁷ Jetzt, da ich lese, kann ich auch besser sehen. Die Laster stellen sich uns vor und jedes ist seinem Wesen nach vollendet.“

„Ja, Philostratus,“ sagt nun der aufgeweckte Knabe, „jetzt sehe ich mehr, weil ich auch beim Sehen lese, doch sage mir, Philostratus, warum machen es nicht alle Maler so?“

„Doch, mein Knabe, es gab eine Zeit, am Anfang der Kunst, da machten es die Maler so, nicht zur Lust und Augenweide, sondern weil sie ihre Figuren nicht zum Sprechen erwecken konnten, und so ließen sie sie durch Buchstaben sagen, was sie zu sagen hatten und wer sie waren.⁸ Doch diese Zeiten sind längst vorbei und unser Künstler erweckt sie für uns auf diese alte Art nur im Spiele seiner Kunst um uns warnend anzudeuten, daß dort wo OTIVM, INERTIA, und AVARICIA herrschen, die Kunst ihre eigene Beweglichkeit, ja ihren Geist verliert, und in die Bildersprache, wie wir sie hier im Tümpel sehen, zurück versinkt.“

„Nun, da der Künstler so geistvoll ist wie Du sagst, oh Philostratus, und wie ich es jetzt auch mit neuer Freude sehen kann, wollen wir nicht weiter lesen, was er hier aufgeschrieben hat, um uns durch sein Gleichnis zu belehren?“

⁶ Die Inschriften sind wiedergegeben nach Lightbown, *op. cit.*, S. 443.

Lightbown, a. a. O., zieht auch die Möglichkeit in Betracht, daß ein unwissender Restaurator für die falsche Buchstabierung verantwortlich sein könne, doch freut er sich, wie unser Philostratus, über die Zutrefflichkeit der jämmerlichen Beschriftung. Lightbowns Buch bietet bei weitem die beste Einführung in die Kunst Mantegnas.

⁷ *Inertia* ist namentlich erkennbar an dem beschrifteten Kopftuch das sie trägt. Die Inschrift am Tümpelrand hinter ihr und *Otium* beginnt mit dem Worte *Otia* und bezieht sich auf die *Inertia* wie auf *Otium* selbst. Siehe Anmerkung 25 unten zu dieser Inschrift im besonderen. Der Affe der im Tümpel wadet trägt die Beschriftung IMMORTALE ODIVM/ FRAVS ET MALITIAE. Zu dieser und weiteren Inschriften um den Affen vgl. Lightbown, *op. cit.*, S. 443.

⁸ Vgl. Aelian, *Varia historia* X.10. Siehe auch Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art*, ed. Keith Aldrich, Philipp Fehl, Raina Fehl, Berkeley, Los Angeles, London, 1991, Bd. I, S. 29-32. Vergleichbare Inschriften finden wir auf einer Handzeichnung Mantegnas, «Die Verleumdung des Apelles» die allerdings ein Bild der Höhe der Kunst der Antike vorstellt. Mantegna mag sich dabei an das Vorbild gehalten haben, wie es die Inschriften auf griechisch-etruskischen Vasen lieferten. Vgl. Lightbown, *Mantegna, op. cit.*, 486-87; Jean Michel Massing, *Du texte à l'image. La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg, 1990, S. 77-84, 264-65; David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven-London, 1981, S. 59-60; Ulrike Müller-Hofstede und Kristine Patz, „Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles“ in *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September, 1996*, ed. Wessel Reinink and Jeroen Stumpel, Dordrecht, 1999, S. 239-42.



Abb. 3: »Daphne und Minerva«. Detail aus Andrea Mantegna, *Sieg der Minerva über die Laster* (Abb. 1).

„Ja, das wollen wir, mein Sohn. Hier, siehst Du den Baum der spricht? Es ist Daphne ganz gewiß, doch ist ihr Körper ganz verdorrt, die Arme streckt sie flehend aus, die letzten Blätter sind vergilbt (Abb. 3 und 4).⁹ Das Spruchband aus dem feinsten Pergament ist wirklich lang, wie ein Kleid, das sich um ihren trockenen Leib schützend schlingt. Wohl braucht sie dieses Kleid, denn sie hat viel zu sagen und in drei Sprachen, wie Du siehst, es ist ihr so dringend, verstanden zu werden.“

⁹ Lightbown, *op. cit.*, S. 202, sieht in dem sprechenden Baum nicht, wie zu erwarten, einen Lorbeerbaum sondern einen Oelbaum. Er hält aber an der Bezeichnung Daphne für den Baum fest. Die Figur im Baum ist Ovids Daphne in den *Metamorphosen* nachempfunden. Da der Oelbaum der Minerva, die hier rettend auftritt, heilig ist, ist der sprechende Oelbaum (wie Lightbown betont) am richtigen Platz. Martineau, *Andrea Mantegna, op. cit.*, S. 429 hält den Baum, trotz einiger Zweideutigkeit, doch für einen Lorbeerbaum wie er eben der Wandlung der Daphne entspricht.

„Ja, Philostratus, ich kann sehr wohl den groß geschriebenen Text in der lateinischen Sprache lesen, wenn auch manch ein Wort in der Pergamentbinde im Schatten hinter dem Holzkörper Daphnes verborgen liegt. Der griechische Text ist schwer zu lesen; er ist in einer kursiven Zierschrift geschrieben mit der ich nicht vertraut bin, doch sagt er gewiß dasselbe aus wie der lateinische.¹⁰ Ich lese doch die lateinische Inschrift richtig?

AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS/
FOEDA HAEC VICIORV[M] MONSTRA/
VIRTVTVM COELITVS ADNOS RE[D]EV[N]TIVM/
DIVAE COMITES:

„Auf, treibt aus unserem Wohnsitz diese schäusslichen Monster von Lastern, Ihr, der Tugenden, die vom Himmel zu uns zurückkehren göttliche Begleiter!“¹¹ Doch sage mir, verehrter Lehrer, was bedeutet die dritte Schrift, ich kenne sie nicht.“

¹⁰ Da die Zierschrift einem byzantinischen Vorbild nachempfunden ist, ist es kein Wunder, daß Philostratus' Knabe sie nicht lesen kann. Der scheinbar griechische Text ist in der Tat nicht lesbar. Herr Gregor Maurach hat die Inschrift auf mein Ersuchen geprüft und fand kein einziges Wort das ihm verständlich war. Lightbown, *op. cit.*, S. 266 n. 86., glaubt einen lateinischen Text in den griechischen Buchstaben zu erkennen, gibt ihn aber nicht näher an. Der hebräische Text darunter stellt Hebräisch nur mit seinen Buchstaben vor, ist aber auch nicht lesbar. Vgl. Lightbown *ibidem*. Siehe auch S. 191. Worauf es Mantegna ankam war wohl mit seiner Buchstabentreue den Anschein zu erwecken, daß der Baum die drei Sprachen beherrscht. Solange wir den Baum nicht philologisch prüfen hat der Künstler recht. Lassen wir den Baum durchfallen, verlieren wir das Kunstwerk. Unser Philostratus und sein Knabe scheinen das erkannt zu haben und gleiten mit Langmut über diese Notbehelfe der Kunst hinweg. Mantegna konnte es entweder verschmähen hier gelehrten Beistand anzurufen oder sein Beistand war nicht so gelehrt wie manche Interpreten des Bildes voraussetzen. Was vielleicht geschah war, daß ein Berater, der Mantegna mit dem lateinischen Text versorgte, ihn auf die Übersetzungen ins Griechische und Hebräische, die ihm nicht leicht von der Hand gingen, so lange warten ließ, daß Mantegna, mit Hilfe des Scheins die Inschriften aus eigenen Mitteln zu Ende führte.

¹¹ Ich verdanke diese Übersetzung der Freundlichkeit Herrn Gregor Maurachs. Herr Maurach interpretiert die Inschrift als eine „Umkehrung“ von Hesiod, *Werke*, v.197-200, „Und da zum Olymp von der weit durchwegten Erdie, die schöne Gestalt mit weissem Gewande umhüllt, zum Geschlecht der Unsterblichen gingen, die Menschen verlassend, Ehrfurcht und gerechtes Vergelten (Nemesis).“ Vgl. auch Ovids Version dieser Flucht, *Met.* I.149-50, „victa iacet pietas, et virgo caede madentis/ ultima caelestum terras Astraea reliquit.“ Es ist schwer zu sagen wen Mantegnas Daphne mit ihrer Inschrift anruft. Lightbown, *op. cit.*, S. 202, denkt an die drei Tugenden die im Himmel sichtbar sind aber da Daphne auf Minerva und nicht in den Himmel blickt, ist diese Meinung nicht verbindlich. Die DIVAE COMITES der Anrede sind vielleicht die Musen, deren Tanz wir in Mantegnas parallelem Bilde (Abb. 2) bewundern können. Zu Minerva und den Musen auf dem Helicon siehe Ovid, *Met.* V. 250-72, zum Wettkampf der Musen mit den Pieriden, Ovid, *Met.* V. 294-678. Hofstede und Patz. *Memory and Oblivion*, *op. cit.*, S. 244 erkennen (nicht überzeugend) in diesem Wettkampf den Grundgedanken von Mantegnas Bild.



Abb. 4: »Das Schriftband um Daphne«. Detail aus Andrea Mantegna, *Sieg der Minerva über die Laster* (Abb. 1).

„Das, mein Sohn, ist Hebräisch, die Sprache der Juden, und auch diese Botschaft, wie Du Dir wohl schon gedacht hast, soll nur wiederholen, was Du hier in den Schriften geschriebenes siehst, die Du kennst.“

„Mein Lehrer, wer sind denn die Juden, ich habe nie von ihnen gehört?“

„Mein Sohn, das sage ich Dir ein andermal, es würde uns von dem Bilde wegführen, und die Zeit, die uns Geistern erlaubt ist in Mantua zu verweilen, läuft ab. Doch dies will ich Dir sagen. Wir sind in einem Land der Christen, die die jüdische Schrift heilig halten – und wenn hier Daphne dreimal dasselbe aussagt, in allen drei Sprachen in denen ihre heiligen Bücher geschrieben sind, so will uns der Künstler wohl andeuten, wir sollen uns Daphnes Gebet zu Herzen nehmen. Sie wendet ihr

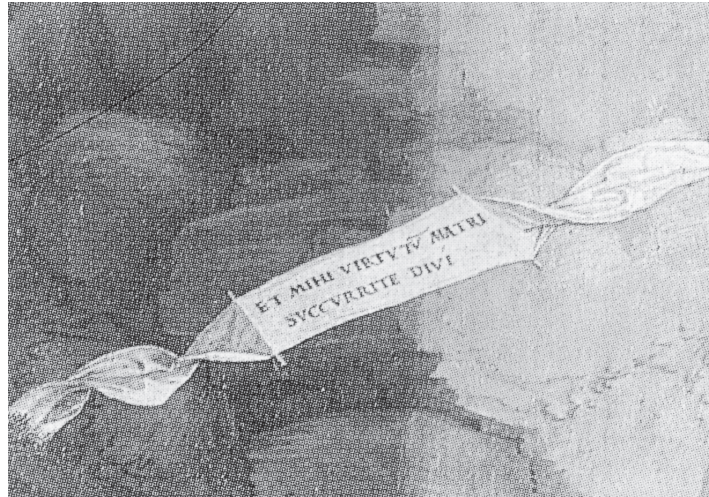


Abb. 5: «Die Stimme aus dem Kerker». Detail aus Andrea Mantegna, *Sieg der Minerva über die Laster* (Abb. 1).

Antlitz zwar der Göttin Minerva zu (das heißt, mein Sohn, der tätigen Weisheit, denn nur so wollen sie unsere Göttin Minerva anerkennen, als Gleichnis, und nicht wie sie uns im Opferdienst erscheint) doch die Worte Daphnes sind auch an uns gerichtet, sie sprechen zu uns, da nur wir sie lesen können. Wir selbst müssen mitarbeiten, den Tümpel zu reinigen, sonst kann Daphne nicht wieder erblühen und ihre frischen Blätter zu Kränzen hergeben, um die Helden der Tugend und die Dichter zu bekrönen.“

„Welch ein schöner Gedanke, mein Lehrer und Meister! So wie ich auf das Bild blicke und zu lesen beginne, trete ich auch ein aus meinem Leben in die Welt des Bildes, so wie die Welt des Bildes in mein Leben einströmt. Die Inschriften, die doch sonst nur Ungeschick bedeuten, sind jetzt die Brücke, die der Künstler uns baut, damit wir das Bild auch ganz sehen können, wie es ist und denkt. Doch, mein Meister, hier sehe ich noch eine Inschrift, ganz rechts im Bilde, auf einem Band, das im Winde flattert (Abb. 5). Fast hätte ich sie übersehen in dem Getümmel der Laster, die aus dem Pfuhl weichen. Es will mir scheinen, die Inschrift käme aus dem Mauerwerk heraus, das rechts wie eine Art Turm errichtet ist, ein steinernes Verlies, nahe an dem Tümpel. Die Laster ziehen daran vorbei. Jemand muß in dem Gemäuer eingeschlossen sein und will nun auch gehört werden. Wer mag der Sprecher dieser Worte sein?“

„Mein Knabe! Lies doch, und wir werden wissen wer das ist.“

„Dieses Spruchband ist nicht leicht zu lesen, mein Lehrer, seine Stimme ist leise, als ob sie aus dem tiefsten Kerker zu uns dränge.“

„Laßt uns horchen: ‘ET MIHI VIRTUTVM[M] MATRIS VCCVRITE DIVI.’ ‘Oh Götter, auch mir, der Mutter der Tugenden, eilet zu Hilfe!’ Das Schriftband ist leicht nach oben gedreht, damit die Götter es auch leichter lesen können.“

„Doch, mein Meister, wer ist denn die Mutter der Tugenden, die hier die Götter anruft?“

„Das weiß ich selber nicht, mein Sohn; ich habe einmal Umfrage gehalten bei Fachgelehrten in der Welt, doch jeder kann nur raten. Dem Sinn nach, sagen sie, müßte es die *Prudentia* sein, denn ohne sie kann keine Tugend walten.¹² Auch sehen wir drei der vier Kardinaltugenden oben im Bilde, in einem Wolkenkranz über dem Kerker, *Justitia*, *Fortitudo*, und *Temperantia*. *Prudentia* wäre als vierte Kardinaltugend wohl am Platz an ihrer Seite.“

„Ja, mein Meister, ich sehe das wohl ein und doch verwirrt mich die Erklärung. Die Inschrift spricht doch im Namen der Mutter der Tugenden. Die Tugenden sind demnach alle Schwestern. Wie kann dann die *Prudentia* oder irgend eine andere Tugend sowohl die eigene Mutter wie ihre Tochter im Bilde gleichzeitig vorstellen? Unser Bild ist so schön und spricht so zierlich zu uns in ernsten Tönen, sollte der Künstler hier sich geirrt haben, und gerade bei einem Gebet das zu den Göttern dringen soll? „

„Du hast recht, mein Sohn, sehr recht. Besser könnte ich das Bild loben wüßte ich die Antwort zu dem Rätsel, das es uns aufgibt. Doch halt! Hier geht ein Christ vorbei, in einer Mönchskutte. Ihn wollen wir fragen. Wendet Daphne sich mit ihrer Inschrift doch an Christen und nicht an uns.“

**

[Hier schaltet sich die Regie ein: Der Mönch, der vorübergeht, ist Pater Baptista Spagnoli Mantovanus, der Prior des Karmeliterordens in Mantua, und einer der gefeiertesten lateinischen Dichter der Renaissance, der ‘Vergil der Christenheit,’ wie er genannt wurde. Er war beliebt am Hofe Isabellas und stand mit Mantegna in innigem Kontakt.¹³ Die beiden Geister sprechen den frommen Dichter, der einen Lorbeerkranz unter seiner Kapuze trägt, voll Wunder an. Er lächelt gütig und antwortet:]

¹² Vgl. Lightbown, *op. cit.*, S. 202-03; Martineau, *Andrea Mantegna, op. cit.*, S. 429. Die ältere Literatur folgt R. Förster, „Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga“, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXII (1901), S. 160-161, und hält die unsichtbare Figur für die *Veritas*.

¹³ Ein Lobgedicht Mantovanus’ auf die Kunst Mantegnas erschien in seinen *Sylvae* (Liber II, sylvia vi „Bap. Mant. in Andream Matiniam pictorem.“ Es ist abgedruckt bei Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig, 1902, S. 491-93. Zu Mantegna und Mantovanus siehe auch Lightbown, *op. cit.*, S. 131, 191, 194, 202-05. Zu einer Büste des Mantovanus von einem unbekannten Künstler aus der Umgebung Mantegnas vgl. den Ausstellungskatalog *Andrea Mantegna*, herausgegeben von Giovanni Paccagnini, Venedig, 1961, S. 153 und Abb. 128. Für sein Gegenstück, der Büste Vergils, siehe S. 154 und Abb. 129.

„Oh liebe Geister aus der Heiden Welt, zwar wißt ihr viel, doch manche neue Lehre empfangen wir, Gott sei es gedankt, aus dem Springquell seiner Gnade. Höret also, die Mutter der Tugenden ist die *Discretio*. Der heilige Benedikt spricht sie an als ‘Mater virtutum’ und empfiehlt sie in der *regula* die er seinem Orden zugrunde legt.¹⁴ Wie Cassian lehrt, erkannten die Eremiten in der Wüste diese Mutterschaft. Er führt sie auf den heiligen Antonius, den Vater des Mönchtums, zurück. *Discretio omnium virtutum genetrix, custos, moderatrixque*: *Discretio* ist die Mutter aller Tugenden, ihre Hüterin, und Mässigerin.¹⁵ Mantegna und ich sprachen oft über die *Discretio* und er dachte sich das Rätsel aus, das ihr im Bilde seht. Doch seine Lösung ist nicht nur im Wort, sondern im Bilde selbst, das durch das Wort lebendig wird. Doch muß ich beten gehen. Verweilet vor dem Bilde und lebet wohl!“

[Er geht ab; der Knabe tritt nahe an das Bild heran, liest nochmals, und ruft aus:]

„Ja, Meister, jetzt erfasse ich des Bildes tieferen Sinn. Die bösen Feinde sperren die Mutter der Tugenden in den Turm, sie bauten ihn um die *Discretio*, um die Fähigkeit, richtige Unterscheidungen zu treffen, einzukerkern. Ist diese aus dem Wege, dann müssen die Tugenden, die ja nicht verderben können, entfliehen, sie meiden eine Welt in der gar nichts oder alles gleich gelobt wird. Jetzt aber, mein Vater, sieh! jetzt kommen sie zurück, schon warten sie oben in der Luft, *Justitia*, *Fortitudo*, und *Temperantia* zusammen, um vereint mit der befreiten Mutter ihr Leben im Garten und dem schönen Musensitz, den wir im Bilde gegenüber in edler Heiterkeit prangend vor uns sehen, in Freude zu genießen, und alle Menschen zu beglücken und zu belehren.“

„Wohl Dir, mein Sohn, das hast Du schön gesehen und erlebt. Doch krähet schon der Hahn, die Geisterstund’ ist um, wir müssen gehen!“

„Nicht doch,“ rufe ich nun aus, „noch ist so viel zu sehen, Freunde! Verbleibet doch, daß ich mit Euch sehen und denken kann. „Discretio“, Diákrisis, ist der Name der Kraft, die mir zeigt wie Lob mit Streben nach Wahrheit sich vermählen kann und soll.“ Die Geister aber verblassen. Philostratus winkt uns noch mit der Hand und der höfliche Knabe, schon ganz durchsichtig, verbeugt sich zum Abschied vor uns allen.

¹⁴ Ildefons Widmann, „Discretio (diakrisis). Zur Bedeutungsgeschichte,“ *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige*, vol. LVIII (1940), S. 21-28, besonders S. 21. Die *regola* des Karmeliterordens beachtet die *Discretio* als *virtutum moderatrix* in der nämlichen Weise wie die *regola* der Benediktiner. Siehe Carlo Ciconetti, O. Carm., *La regola del Carmelo. Origine, natura, significato* (Textus et studio historica carmelitana, vol. XII), Rome, 1973, S. 421-22. Siehe auch Jean Lederer O.S.B., *Aux sources de la spiritualité occidentale*, Paris, 1964, S. 24-28. Zur Geschichte des Eremitanerordens in Mantua vgl. Ludovico Saggi, O. Carm., *La Congregazione Mantovana dei Carmelitani sino alla morte del B. Battista Spagnoli (1516)* (Textus et studio historica carmelitana, vol. I), Rome, 1954. Siehe besonders Spagnoli-Mantovanus’ Bericht an Cardinal Sigismondo Gonzaga von Mantua, „de rebus religionis“, S. 279-84.

¹⁵ Cassian, coll. 2.2.4, zitiert bei Widmann, *op. cit.*, S. 21.

Ich verdanke das Zauberwort, den Namen der *Discretio*, einem Aufsatz über die Bedeutungsgeschichte des Wortes, den ein gelehrter Benediktiner, Pater Ildefons Widmann aus Augsburg, sich in einem der fürchterlichsten Kriegsjahre, 1940, von Herzen schrieb, war damals doch *Discretio* in der „Festung Europa“, wie sie der Beherrscher des Kontinents bald trotzig-stolz nennen sollte, noch fester eingemauert als in Mantegnas Bild. Widmanns Aufsatz ist selbst ein Muster der *Discretio*.¹⁶ Er hat kein Aufsehen gemacht und wurde vergessen. Mir fiel er, während ich Anderes suchte, bei der Arbeit in der Vatikanischen Bibliothek in die Hand.

„Vielmehr ist es begreiflich,“ sagt Widmann, „daß gerade im Bereich des Mönchtums die Unterscheidungsfähigkeit als solche, ohne daß ein genaues Gebiet festgelegt wäre, als wichtig empfunden wurde. Bei einer Erscheinung, die als Streben über das menschliche Leben hinaus dem Überschwang und der Übertreibung besonders ausgesetzt war und sicher auch oft verfallen ist, begreift sich das Erlebnis der Wichtigkeit nüchterner Unterscheidungsgabe. Daß deren Gebiet meist unbezeichnet blieb, mag aber neben der Allgemeinheit auch mit der schweren Faßbarkeit dessen zusammenhängen, was, wie ich glauben möchte, im Mittelpunkt des Interesses stand: die Unterscheidung in einer rational nicht scharf faßbaren Wertewelt. So sehr die *Diákrisis* etwas Nüchternes ist, ist sie doch auch etwas über das Verstandesmäßige Hinausgehendes. Gerade der *esprit fin* ist eben nicht der *esprit géométrique* und deshalb liegt auf ihr ein eigenartiger Zauber. Sie ist Gabe, *charisma* ... Sie ist Ergebnis der Askese und doch nicht etwas Erworbenes, sondern etwas dessen der Mensch gewürdigt wird, sie kann nach Cassian nicht durch menschliches Bemühen erfaßt, sondern muß durch göttliche Freigiebigkeit gespendet werden und gehört zu den Gaben des Heiligen Geistes.¹⁷ [...] Da die Unterscheidungsgabe sich besonders häufig, wenn auch nicht immer, in der Abweisung von übertriebener Strenge gegen sich selbst und andere zeigt, ist mit ihr oft die Mäßigung verbunden.“¹⁸

„Es scheinen mir demnach,“ sagt Widmann abschließend, „in der Bedeutungsgeschichte bis zum Hl. Benedikt, drei Stufen unterscheidbar zu sein. Unterscheidungsfähigkeit überhaupt, die Fähigkeit das sittlich Wertvolle zu sehen, auch wo es den Normen zu widersprechen scheint, Maßhaltung.“¹⁹

Und er faßt zusammen: „Diskretion als Verschwiegenheit ist die Fähigkeit zu unterscheiden, was man sagen darf und was nicht, als Taktgefühl die Fähigkeit das über die Berechnung hinausliegende zu sehen und damit vor allem auch die unfäßbaren Grenzen der Person, in die sie keinen Eintritt duldet, als Ermessen das Entscheiden ohne starre Normen. Die diskreten Farben, Töne, u.s.w., die man zu loben pflegt, weisen darauf hin, daß gerade in der Maßhaltung ein eigener Wert liegt. Wenn diese Wörter noch heute von

¹⁶ Siehe Anmerkung 14 oben.

¹⁷ Widmann, *op. cit.*, S. 26.

¹⁸ *Ibid.*, S. 27.

¹⁹ *Ibid.* S. 27-28.

Feinem und Adeligen, von schöner Menschlichkeit und sittlicher Kultur reden, so weisen sie damit zugleich auf den Anteil des Mönchtums an der Entwicklung unserer Wertsicht hin.²⁰

So weit Pater Widmann im Jahre 1940. Wir kehren zurück zur Betrachtung von Mantegnas Bild. Wie hat er selbst in seinem Kunstwerke die *Discretio*, die er uns mit Hilfe eines Rätsels vorstellt, ausgeübt und anschaulich gemacht? Daß er sie gekannt hat, auch wenn wir der Aussage des Geistes von Battista Mantovanus, der uns eben erschien, als Geisterwort nicht ohne Indizienbeweis unbedingt vertrauen wollen, kann nicht bezweifelt werden, denn er hat sie in einem leider längst zerstörten Kunstwerk, in der Kapelle Innozenz VIII. im Belvedere des Vatikans als Allegorie dargestellt. Sie war, nach Beschreibungen der Kapelle, eine alte Frau, *una vecchiarella*, die auf der Höhe der Kapelle, zusammen mit den sieben Tugenden gemalt war; ihr Name war ihr in einer Beschriftung auf einem Bogen unter ihr erklärend beigesellt.²¹ Die Tugenden waren paarweise, je zwei in einer *lunette*, zur Seite von vier *tondi* aufgereiht. Die *Discretio* erschien auf der Seite der drei theologischen Tugenden, *Fides*, *Spes*, und *Caritas*. Besondere Attribute der *Discretio* werden nicht erwähnt; ihr Alter neben den jugendfrischen Tugenden sollte ja genügen, um sie als Mutter der Tugenden und demnach als *Discretio* zu identifizieren. Sie wird gewiß durch einen hell leuchtenden Blick, wie er der *Discretio* zukommt und wie nur Mantegna ihn malen konnte, ausgezeichnet gewesen sein.²²

Daß Mantegna sie in der Kapelle den Tugenden zugesellte, erklärt sich wohl aus seinem Bedürfnis, die symmetrisch angelegten Nischen ebenmäßig mit einander zugeordneten Figuren zu versehen. Die drei theologischen Tugenden brauchten eine ihnen ebenbürtige vierte Allegorie, und da es keine vierte theologische Tugend gibt, kam die Mutter der Tugenden zu ihrem Platz neben den Töchtern. Eine Anekdote, die Vasari überliefert, zeigt uns, daß man sich wohl schon früh Gedanken darüber machte, warum gerade die *Discretio* mit den sieben Tugenden zusammen dargestellt sein sollte, das heißt, daß ihre Mutterschaft der Tugenden kein weithin bekannter Begriff war.²³ Laut der Anekdote besuchte Papst Innozenz VIII. die Kapelle als Mantegna dort arbeitete und fragte den Künstler wen die

²⁰ *Ibid.*, S. 28.

²¹ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti...*, Florenz, 1568, Bd. I, S. 487-92. Die Beschreibung der ersten Ausgabe (Florenz, 1550) wiederholt bei Kristeller, *op. cit.*, S. 501. Siehe auch Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom, 1750 (1712), zitiert von Kristeller, S. 10-11. Siehe auch Giovanni Pietro Chattard, *Nuova Descrizione del Vaticano*, Rom, 1762-67, bei Kristeller, S. 512-513. Die Bezeichnung „vecchiarella, col nome scritto intorno all'arco“ bei Taja, S. 511; „vecchiella“ wiederholt bei Chattard, S. 513. Zur Kapelle siehe Lightbown, *op. cit.*, S. 154-60, 433-35.

²² Eine Mantegnas «Vertreibung der Laster» nachempfundene Darstellung der «Verleumdung des Apelles» von Lorenzo Leonbruno (Mailand, Pinacoteca di Brera) zeigt in der rechten oberen Ecke eine in deren Schrifttafel als „mater virtutum“ angesprochene alte Frau die einsam aus einem vergitterten Kerkerfenster hervorblickt, „virtutum omnium hic vi retenta/ est mater/ o saeculum miserum, o crudele saeculum.“ Wenn wir in ihr, wie bei Mantegna, die *Discretio* erkennen, erläutert die Blickrichtung der alten Frau auf die nackte *Veritas*, die unter ihr erscheint, auch ihren Charakter. Nur die *Discretio* (wenn sie auch im Kerker sitzt) kann die Wahrheit von der Lüge die in der «Verleumdung des Apelles» triumphiert, unterscheiden. Zum Bilde Leonbrunos vgl. Müller-Hofstede und Patz, „Bildkonzepte“, *op. cit.*, S. 243-46; Cast. Calummy, *op. cit.*, S. 150-54; Massing, *Du texte à l'image*, *op. cit.*, S. 171-96, 321-31.

²³ Vgl. Vasari, *Vite*, *op. cit.*, ed. 1568, Bd. I, S. 490; Kristeller, *op. cit.*, S. 501.

ungewohnte Figur vorstelle. Mantegna, der schon lange vom Papst keine Bezahlung erhalten hatte, sagte es wäre die *Discretio*. Der Papst verstand die Anspielung sofort und sagte: „Mantegna,“ in einem bon-mot, dem wir das Interesse der alten Beschreibungen der Kapelle an dieser Figur überhaupt verdanken, „dann müßt Ihr der Figur die Geduld (*la Pazienza*) zur Seite stellen.“ Diese Anspielung verstand wieder Mantegna, der dann geduldig wartete, bis er die Kapelle fertig gemalt hatte, um nachher vom Papst reichlich belohnt zu werden. Die Anekdote, so scheint es, ist eine Erfindung um der doch ohne Erklärung unverständlichen Allegorie, auch wenn ihr Name angegeben war, gerecht zu werden.²⁴

Im Bilde des »Sieges der Minerva über die Laster« sehen wir die *Discretio* überhaupt nicht, sie ist im festverschlossenen Verließ eingekerkert, nur ihre Stimme dringt zu uns. Und doch ist sie im Bilde nicht nur mit Hilfe des Schriftbandes hörbar. In ihrer Eigenschaft als *Discretio* durchflutet sie das ganze Bild. Ohne sie könnte der Künstler nicht wirken, alle seine Erkenntnis, sein Darstellungsvermögen, verdankt er ihr. Die schönste, wohlthätigste Eigenschaft der *Discretio*, laut Pater Widmann, ist weise Zurückhaltung und Nachgiebigkeit, eine Art der Schonung, ja Toleranz, wo sie am Platz ist. Wohl beginnt das Bild seine *historia* links mit einer befreienden Gewalttat, dem stürmischen Einbruch der Minerva in den von den Lastern besetzten, verworrenen Garten. Oben erheben sich die Wolkenbänke in der Gestalt dräuender Monstren und ziehen ab, wie als Antwort auf Minervas dröhnenden Schlag an die Felswand, die ihr den Eintritt verwehren sollte, doch in der Mitte und rechts geht der Auszug, wenn auch widerstrebend, doch ohne Gewaltanwendung, vor sich. Die Drohung genügt und OTIVM, eben langsam – wie könnte sie sich anders bewegen – zieht aus, fortgeschleppt von INERTIA. Eine Inschrift am Rande des Tümpels avisiert uns: OTIA SI TOLLAS/ PERIERE/ CVPIDINIS ARCVS.²⁵ Schon sehen wir die falsche

²⁴ Lightbown, *op. cit.*, S. 158, 434, nennt eine zweite und ältere Version der Anekdote die sich auf die Zeit und Umgebung Mantegnas zurückführen läßt. Laut ihr antwortete Mantegna auf die Frage des Papstes wen die alte Frau vorstelle sie wäre die *Ingratitudine*. Diese Version hat den Vorteil, daß sie den Witz der Anekdote herausstreicht und den Nachteil, daß sie, wohl des Witzes wegen, sich nicht darum bekümmert, daß die Allegorie schliesslich mit einer Inschrift als *Discretio* bezeichnet war. Siehe den Bericht bei Taja in Anmerkung 21 oben. Vasaris Version spricht für seine Wahrheitsliebe als Historiker. Er erzählt die Anekdote, schwächt sie aber lieber ab, als daß er die *Discretio*, die ja von der Unterschrift her beglaubigt war, verraten hätte. Die Antwort des Papstes, in der Form der Anekdote die Vasari weitergibt, ist vielleicht vereinbar mit einer Tradition der Betrachtung der Tugenden im Verein mit ihrer Mutter die uns der Florentiner Dichter des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts Francesco da Barberino in seinen *Documenti d'Amore* vermittelt. Siehe unseren Excurs.

²⁵ Lightbown, *op. cit.*, S. 206, 443 (nach Förster, „Studien“, *op. cit.*, S. 162) identifiziert die Inschrift als ein Zitat aus Ovids *Remedia Amoris* (Zeile 139). Die nächste Zeile Ovids vollendet den Satz und läßt Cupidos Fackeln erlöschen wenn *Otium* verjagt wird: „contemptae quae iacent et sine luce faces.“ Die zwei der Venus nachziehenden Frauen mit maskenhaften Zügen tragen sowohl (Cupidos) Bogen wie eine Fackel und erwecken so den Text der Inschrift, die auch *Otium* bezeichnet, zum Leben im Bilde. Herrscherin des Lasterpfehls, als solche an ihrer Krone erkennbar, war sicherlich die *Ignorantia*. Wenn wir die Richtung, in der ihr Auszug vor sich geht, betrachten, so saß sie wohl, zusammen mit *Ingratitudo* und *Avaricia*, im Garten vor dem Kerker in dem *Discretio* verschlossen ist. *Ignorantia* ist der wahre Gegensatz zur *Discretio*. Nur wenn *Ignorantia* verjagt wird, kann *Discretio* befreit werden. Herrscht *Ignorantia* ist sie auch die Kerkermeisterin der *Discretio*. Siehe auch Anmerkung 22.

Venus, berückend schön in ihrer Verführungskunst, widerwillig ihren Herrscherplatz räumen. Von links nach rechts heben sich die Laster hinweg, aus eigenem Antrieb, da ihnen nichts anderes übrig bleibt. Minervas Drohung und Ruf ist wie ein Glockenschlag der den Auszug einläutet. Sonst wird den Lastern kein Leid getan. Es hätte auch keinen Zweck; sie bleiben ja immer was sie sind, aber bei dem hellen Tageslicht der göttlichen Vernunft zeigen sie sich in ihrer wahren Gestalt, sie werden lächerlich und bleiben doch gefährlich. Die *Discretio* hilft dem Künstler, sie darzustellen, wie sie sind, und hilft uns lächelnd und ahnungsvoll zu erkennen, was der Künstler erkannte. Indem er die Laster behutsam mit Diskretion von allen Seiten betrachtet, zeigt er uns wie *Discretio* wirkt.

Im gegenüberliegenden Bild, dem sogenannten «Parnassus», zeigt sich die *Discretio* in einem glücklichen Überfluß, das Bild, im Triumph der friedensbringenden Venus, schwelgt in Heiterkeit und Licht. So wie der «Triumph der Minerva über die Laster» eine Huldigung an Isabella d'Este in der Gestalt der Minerva vorstellt, so sehen wir die Markgräfin hier verehrt als Göttin der Liebe. Gekleidet ist die Göttin in ihre strahlende Nacktheit; sie ist sowohl Attribut wie Gestalt. Die Figur des Mars wiederum spielt an auf Francesco Gonzaga den Gatten der Isabella. Aber es sind nicht Vergötterungen die wir sehen, sondern ein göttliches Geschehen. Die *historia* des Bildes, ebenso wie die der «Vertreibung der Laster», erhebt sich über die Zeit. *Omnia vincit Amor*. Venus und Mars sind beide Sieger, er über die Feinde des Landes, sie über ihn. Amor, mit einem Blasrohr bewaffnet, halb steht, halb kniet er auf zwei Stufen der Anhöhe des von der Natur gebildeten Triumphbogens und zielt mit Eifer und spöttischem Hohn auf Vulkan, der eben aus seiner rauchigen, finsternen Höhle, die ihm zur Werkstatt dient, heraustritt, um sich zu räuspern und auszuspucken. Man sieht den wasserhellen Speichel zur Erde fallen, ein Kunststück der Feinmalerei. Ernst Gombrich hat vor Jahrzehnten mit der ihm eigenen *discretio* auf eine feine, einst goldene Linie, die nur im Original des Bildes erkennbar ist, hingewiesen.²⁶ Sie stellt die Trajektbahn des unsichtbaren Geschoßes des Blasrohr Amors vor. Die Linie zielt gerade auf das Geschlechtsorgan des vorgebeugten Vulkan hin. Eben als er im besten Ausspucken ist, trifft ihn Amors Geschoß und zeigt ihm den Triumph der Liebe von Mars und Venus an. Welch Unverfrorenheit des Amor, die Botschaft Vulkan zu verkünden, und auf solche Art, und sie nicht, wie in der Legende, Apoll, der alles an den Tag bringt, zu überlassen! Kaum erblickt Vulkan, von Amor verhöhnt, das glückliche Paar, so richtet er sich drohend auf und greift mit der rechten Hand an einen der feinen Drahtfäden, die von der Höhlenwand herabhängen. Es ist der dünne Draht, aus dem er das unsichtbare Netz schmieden wird, mit dem er vorhat, das Paar zu fangen um es vergeblich – wie sich zeigen wird – bloßzustellen.

Unten, am Fuße des Triumphbogens, spielt Apoll zum Tanz der Musen auf; es ist wohl ein Lied zum Lob der himmlischen Liebe die Frieden bringt, so daß die Musen wirken können. Mantegna's himmlische Liebe ist nicht weniger sinnlich als die lasterhafte Liebe;

²⁶ E. H. Gombrich, „An Interpretation of Mantegna's Parnassus,“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV (1963), S. 196-98.

die wir im anderen Bilde mit den Lastern ausziehen sahen, aber dafür freier, nicht geziert wie die Liebe im Tümpel der von OTIVM beherrschten Laster. Darum tanzen vielleicht die Musen ihren Reigen so energisch, von *otium*, im Sinne des Lasterpfuhls ist keine Spur in diesem Tanz des Glücks. Und doch, rechts im Bilde, pflegen Merkur und Pegasus der Ruhe des Friedens in glücklichem Einvernehmen; sie verkörpern und genießen die Ruhe der Tatenfähigkeit und lauschen der Musik Apolls. Pegasus scheint zu tanzen. Die Quelle; die vor uns entspringt; ist Hippokrene. Pegasus' Tritt hat sie erschaffen. Im Hintergrund rechts sind die zwei Berggipfel des Parnassus. Das helle Gewässer das den Berg hinläuft ist die Kastalische Quelle.²⁷

Beide Bilder schillern in vielen Farben. Ihr Reichtum der dem Lob der Tugend geweiht ist, zeigt, wie ergötzlich die Tugend ist, wenn *Discretio* den Pinsel führt und Witz und Heiterkeit der Liebe zur Wahrheit entspringen.

Mantegnas und Pater Widmanns Lob und Übung der *Discretio* führen uns zurück an den Anfang unserer Überlegungen. Adam und Eva strebten ohne *Discretio* nach dem Unterscheidungsvermögen zwischen Gut und Böse, *Eritis sicut Deus*, sagte die Schlange, *scientes bonum et malum*. Sie erhielten es und erwarben sich, und damit uns, den Tod. Wollen wir wieder in den Zustand paradiesischer Unschuld zurückkehren, so dürfen wir der *Discretio* nicht entsagen. Wir würden sonst nur verdummen in dem Tümpel der Laster, den Mantegna so schön und lehrreich bedeutend malte, wenn wir, anstatt mitzuhelfen, ihn auszuräumen, vor lauter wertfreier Kunstgeschichtsbeflissenheit in ihm versinken.

Heinrich von Kleist meinte in einem schönen Satz, daß wir noch einmal vom Baum der Erkenntnis essen müßten um das Paradies wieder zu gewinnen. Das gilt auch für den Apfel des Lobes in der Kunstgeschichte. Er schmeckt gut, aber es kommt ganz darauf an wo, wann, und wie wir ihn hineinbeißen. Die Wissenschaft kann sich von ihm ihren Tod holen oder die Erkenntnis der Kunst, die das Leben selbst erkennt und von Mitleid, Furcht und Liebe bewegt, es darstellt, wie es ist oder sein kann, wenn Schönheit und Gerechtigkeit dem Künstler Modell stehen und er sein Werk zum Lob der Menschlichkeit erhebt.

Discretio gebietet, daß wir nicht zu viel über die Tugend oder die *Discretio* selbst reden. Dies ist auch ein Gebot für Künstler. Mantegnas Lob der Tugend ist einfallsreich und weicht der Predigt aus und wird eben dadurch seiner künstlerischen Aufgabe gerecht. Ist die Tugend aber vergessen, dann muß man sie wieder entdecken. Die Kunst und die Kunstgeschichte, wie das Leben selbst, bedürfen der Tat der Minerva und mit ihr der

²⁷ Weitere, philosophisch-allegorische Bedeutungsmöglichkeiten ausgeführt bei Lightbown, *op. cit.*, S. 191-201. Ein drittes Bild Mantegnas für das *Camerino* Isabella d'Estes, der sogenannte »Comus« wurde von ihm nur in den Grundzügen geplant und nach seinem Tode von Lorenzo Costa ausgeführt. Wir sehen Laster die in ein idyllisches Reich eindringen wollen aber an einem Triumphbogen, der von Janus und Merkur verteidigt wird, zurückgeschlagen werden. In der idyllischen Landschaft bemerken wir Venus und Cupido, Leda und den Schwan, und andere, erotisch bewegte mythologische Figuren die uns aus Ovids *Metamorphosen* vertraut sind. Sie erscheinen in einer lyrischen Gelöstheit (wie bei Ovid) die Zeugnis ablegt von der *Discretio* mit der Mantegna die erotische Mythologie der Antike im Gegensatz zu den Lastern darzustellen verstand. Näheres über das Bild bei Lightbown, *op. cit.*, S. 208-09, 443-44.

Befreiung der *Discretio* aus ihrem Kerker, um die Tugenden mit ihrer Mutter wieder zu vereinen. Ohne das Licht der *Discretio* sind die Tugenden blind in ihrem Eifer und werden in dem Schaden, den sie stiften, gefährlich und ihren Feinden ähnlich. Im Verein mit ihrer Mutter aber erschaffen sie ein heiteres Paradies dessen Erkenntnis, Glück und Erhaltung auch die Kultur des Lobes in der Praxis der Kunstgeschichte dankbar gewidmet sein soll.

* * *

EXCURS: Francesco da Barberino und das Lob der *Discretio*.

In den 1313 abgeschlossenen *Documenti d'Amore* des Florentiner Dichters Francesco da Barberino tritt *Discretio* als eine der Hauptfiguren auf und wird als Mutter der Tugenden gefeiert.²⁸ Der Dichter zeigt sie uns im Bilde (Abb. 6) als eine stattliche Matrone, die in einem triumphal gebildeten Fenster im Oberstock eines Hauses steht, Blumen von Dornen sondert und die Blumen in ein Körbchen sammelt. Unter ihr, vor dem Haus, sind elf Tugenden aufgereiht; einige der Blumen und Dornen fallen auf sie herab. Auf dem Giebel des Hauses ist der Name der *Discretio* angegeben. Unter den Tugenden, gewissermaßen als Erklärung, lesen wir „virtutes discretionis filie“²⁹ Das Gedicht führt aus: „Questa e discretione/ che doctrina ci pone/ lo quanto el che doven damor volere/ E come puoi vedere/ discerne pruni da fiori/ liprimi getta eglialtri par chonori/ Donde ci da conteça/ che sempre il meglio appreça/ disama il peggio epoi qui ti ritorno/ Che donçelle adintorno/ a denotar chellene/ madre di tutte vertu edi bene.“³⁰

In seinem ausführlichen lateinischen Kommentar zu seinem Gedicht gibt da Barberino Hinweise zu seinen Quellen, vornehmlich den Dekretalen, und gedenkt auch der Tradition des Mönchtums.³¹ Doch sagt er gleich am Anfang seiner Ausführungen: „[Discretio] ...

²⁸. Das bedeutendste Manuskript ist da Barberinos Autograph, Vat. lat. bar. 4076. Siehe die Erstausgabe, Rom 1640, S. 184-96. Die kritische Textausgabe von Francesco Egidi, *I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali*, erschien in *Società filologica romana: documenti di storia letteraria*, Bd. 1-4, Rom, 1902-27. Zur *Discretio* siehe Bd. 2 (1912), S. 346-80. Zur Datierung des Werkes siehe Bd. 4 (1927), S. xxxiii-xli.

²⁹. Vat. lat. bar. 4076, fol. 61r. Unsere Abbildung reproduziert die Durchzeichnung in *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 347. Zu den Inschriften siehe Bd. 4, S. 94.

³⁰. *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 347-49.

³¹. *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 346-49. In der kritischen Textausgabe der Dekretalen von Emil Friedberg, *Corpus iuris canonici, pars secunda, Decretalium collectiones*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1879, Graz, 1950, erscheint *discretio* als *mater virtutum* nur einmal, in einem prosaischen Zusammenhang. Der Kirchendiener („custos ecclesiae“) möge bei der Beleuchtung der Kirche darauf achten „ne aut supra modum lucendo oleum depereat, aut minus lucendo obscurior sit ecclesia; sed omnia cum discretione agantur, quae noscitur omnium virtutum esse mater.“ Siehe col. 155 (Decretal. Gregor. IX. Lib. I, tit. XXVII, „De officio custodis“). Vgl. Francis Germovnik, *Index analitico-alphabeticus ad secundam partem corporis iuris canonici secundum editionem Aemilii Friedberg*, Lemont, IL. 1975, S. 82 [Bibl. Apost. Vat. Dir. Can. I (97) vol. 2].



Abb. 6: »Discretio und ihre Töchter«. Nachzeichnung der Miniatur in Francesco da Barberino, *I Documenti d'Amore*. Nach der Ausgabe von Francesco Egidi, Società Filologica Romana, *Documenti di storia letteraria*, III (vol. 2), Rom, 1912, S. 347.

quod sicut populus omnis clamat mater est virtutum“.³² Zur Zeit Mantegnas war diese Tradition, wie die Anekdote von der schwer deutbaren Darstellung der *Discretio* in der Kapelle Innocents VIII. lehrt, nicht mehr allgemein bekannt. (Siehe S.[11-12] und Anmerkungen 23 und 24 oben.) Und doch schwingt noch eine Ahnung von ihr mit in dem Vorschlag des Papstes, Mantegna möge die Figur der *Pazienza* seiner *Discretio* zur Seite stellen. In da Barberinos Buch folgt dem Lob der *Discretio* das der *Pazienza*, und schon auf dem Titelbild erscheinen die zwei Allegorien, wie es der Reihenfolge im Buche entspricht, als Nachbarinnen.³³

Es ist nicht auszuschließen, daß die *Documenti d'Amore*, vielleicht in der Form eines Echos, einen gewissen Einfluß auf die allegorische Programmgestaltung von Isabella d'Este *studiolo* ausübten. Der Raum in seiner Gestaltung als Tugendsspiegel und romantisch liebesbetonter Triumph der Tugenden über die Laster entspricht dem Inhalt des Buches. Mantua wird übrigens im Kapitel des Lobes der *Discretio* lobend erwähnt.³⁴

³² *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 346-49. Ich verdanke die Kenntnis dieser wichtigen Stelle der frdl. Mitteilung von Dr. Eva Frojmovic. Da Barberino war selbst ein Rechtslehrer. Sein „quod sicut populus omnis clamat mater est virtutum“ ist eine poetische Ausschmückung und vorwegnehmende Erklärung von „...quae noscitur omnium virtutum esse mater“ der Dekretalen. Er zitiert die Stelle wortwörtlich in der Folge von „populus omnis clamat.“ Siehe Anmerkung 31 oben.³³ Zur *Pazienza* siehe *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 381-406. Zum Titelbild siehe Bd. 1, S. 3. Zu den Inschriften siehe Bd. 4, S. 93.

³⁴ *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 374-75.

Zu Mantegnas eingekerkelter *Discretio* sei noch gesagt, daß schon da Barberino bedauert, die *Discretio* sei längst schon aus der Welt verjagt, nur im Bilde könne er sie uns vorstellen: „discretion che qui pinta vedrai/ viva non so se tula troverrai/ chelle scacciata gia gran tempo omai.“³⁵

³⁵ *I Documenti d'Amore*, ed. Egidi, *op. cit.*, Bd. 2, S. 346. In seiner lateinischen Übersetzung schreibt da Barberino: „discretionem scilicet quam videmus, hic pictam. quam si vivit ignoro/ cum expulsa fuerit iam est diu.“ Siehe *I Documenti d'Amore*, *ibidem*.